

# Magia externa e interna em *A flauta mágica* de W. A. Mozart e E. Schikaneder

Tristan Guillermo Torriani<sup>1</sup>

## Introdução

Embora o período das Luzes tenda a ser usualmente associado a filosofias de caráter marcadamente racionalista, cético e crítico, uma corrente esotérica, ocultista e mágica continuava a subsistir e a exercer influência em áreas da cultura então ainda incólumes ao avanço da ciência moderna. Similarmente, do mesmo modo que o século XVIII produziu um Kant, não deixou de gerar um Marquês de Sade. O equacionamento destes contrastes não é particularmente fácil, e simplesmente falar em contradições de uma época de pouco adiantará se não pudermos identificar as *causas* que, no plano social, condicionaram os eventos, levando até a Revolução Francesa, assim como as *razões* que, no plano lógico e intrínseco do desdobramento ideológico, fundamentaram o sistema de crenças que motivavam os agentes. No caso de *A flauta mágica* (1791), composta já durante o período revolucionário, notamos, no contexto geral de uma fábula, um deslocamento para a interioridade através da mágica musical. Essa ênfase na transformação subjetiva por meio da arte será, compreensivelmente, o veio central das *Cartas sobre a Educação Estética* de F. Schiller<sup>2</sup>. Do ponto de vista da estética musical, J. G. Sulzer, com sua *Teoria Geral das Belas Artes* (1771-4), já dera um forte impulso para estabelecer um consenso em torno a uma concepção passional ou emotivista da música, trabalhada analiticamente por categorias derivadas da retórica.

No bojo dos eventos acima referidos, é compreensível que a música não pudesse jamais ter um papel político e social central. A concepção emotivista postulava que a função da música era de agir sobre as paixões e que esta mesma função deveria servir de princípio para a estruturação na composição musical. Uma canção como *A marselhesa* poderia até motivar multidões, mas as diretrizes estatais permaneceriam sob o controle da filosofia política. Pretender que a música pudesse ter alguma função social maior exigiria que se demonstrasse sua serventia no planejamento político moderno, o que em si já parece um contrassenso. Até mesmo mais tarde, quando R. Wagner e o jovem Nietzsche propuseram o renascimento do espírito alemão na música, isso apenas serviria de fundamento motivacional e de identificação coletiva para uma política nacionalista racionalmente conduzida. Similarmente, a concepção emotivista resultou também no lugar pouco feliz da música na hierarquia kantiana das artes. Apoiando-se na autoridade de Sulzer, Kant reconheceu que a música poderia convenientemente ocupar esse

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da mesma universidade.

<sup>2</sup> *As Cartas a Augustenburg*, que servirão de base para a obra mencionada, iniciar-se-ão em fevereiro de 1793.

lugar no manejo das paixões. No entanto, cumpre admitir que não basta protestar contra um suposto preconceito kantiano contra a música. Resta sempre ao defensor da suposta prioridade da música sobre outras artes ou dimensões sociais o ônus da prova de que a música consegue de fato desempenhar essas pretendidas funções com alguma eficácia.

A marginalização e subordinação da música nesse estágio da modernidade não significa, porém, que ela não sirva de “termômetro do ethos”, segundo a sugestão do próprio Platão. *A flauta mágica* é uma obra que satisfaz essa condição em vários níveis. Assim, do mesmo modo que há um problema em equacionar a relação entre o racionalismo científico e o ocultismo esotérico no Iluminismo alemão, a relação, no simbolismo operístico, entre palavra, imagem e som (Donnington), tendo em vista o problema da apreciação estética de obras esotéricas, coloca inúmeras dificuldades.

Neste artigo não pretendo dar uma interpretação geral da obra, devido a (a) sua extensão no plano horizontal e (b) as múltiplas camadas verticais de leitura (alquimia em M.F.M. van den Berk, egiptologia em Jan Assmann, rito iniciático em Nettl e Chailley, astrologia, camadas de Godwin). Apesar de sua pertinência ao assunto, tampouco discutirei o mito órfico ou os contos de fada (Buch), dando prioridade ao aspecto mágico pensado a partir da teoria pitagórica reconstruída por Manly P. Hall e não do mito órfico (apesar deste conter uma alegoria daquele).

Focalizarei (a) o simbolismo dos instrumentos musicais e (b) referências no *Singspiel* ao poder da música como força transformadora.

No que segue, farei (1) uma introdução a conceitos pitagóricos sobre magia musical; (2) um levantamento, em *A flauta mágica*, dos instrumentos musicais relevantes e dos instantes em que desempenham suas funções órficas mágicas; (3) discussão dos resultados tendo em vista o trabalho de outros comentadores, segundo sua pertinência ao tema.

## 1. Pressupostos pitagóricos (Manly P. Hall)

Manly Palmer Hall (1901-1990) foi um filósofo canadense, que aos 27 anos de idade publicou uma obra clássica de referência sobre filosofia esotérica (Alquimia, Cabala, Magia Cerimonial, Mistérios, Tarot, Rosicrucianismo e Maçonaria), intitulada *The Secret Teachings of all Ages*, que lhe conferiu enorme autoridade. Tendo-se estabelecido como pesquisador autônomo, fundou em 1934 a Philosophical Research Society, Inc., uma organização sem fins lucrativos dedicada ao estudo da filosofia, da religião e da psicologia. No capítulo “The Pythagorean Theory of Music and Color” (p. 81-84), Hall propõe uma reconstrução do que teria sido a teoria pitagórica da música que pode ser útil para repensarmos o fenômeno da magia em *A flauta mágica*.

Do ponto de vista metodológico, há duas observações preliminares que devem ser feitas antes de lidar com o material fornecido por Hall. A primeira é que as suas fontes não são sempre indicadas de modo claro, e ele não disponibiliza sempre citações dos textos. Parte do problema nisso parece estar relacionada ao caráter “secreto” da discussão, mas não é sempre possível determinar até que ponto esse é realmente o caso. A segunda observação é que, embora utilize uma

escrita clara, Hall não deixa de fazer insinuações, que podem ser tanto sugestões para que o leitor pesquise mais a fundo uma certa linha de investigação quanto um despiste esotérico para os desavisados. Desse modo, pelo lado mais controverso, Hall sugere que o mundo seja regido por uma elite de seres espirituais e imortais que intervêm na história em momentos decisivos e depois desaparecem, estando em constante deslocamento pela Terra. Outra tese controversa é a de que William Shakespeare teria sido Sir Francis Bacon. Estranhamente, um dos argumentos por ele mobilizados é o de que Shakespeare possuía uma biblioteca paupérrima, não podendo então ter tido a cultura necessária para escrever suas peças de teatro. Bacon, ao contrário, era sabidamente um dos homens mais cultos de sua época. O que causa estranheza nesse argumento é o seu caráter claramente materialista, condicionando o conhecimento espiritual ao acesso a livros, o que está em desacordo com todas as outras posições hallianas, de forte teor espiritualista.

Apesar dessas ressalvas, descartar completamente os voluminosos trabalhos de Hall não me parece aconselhável por vários motivos. Por um lado, os assuntos pelos quais ele tinha predileção, por sua própria natureza, dificilmente podem ser tematizados na filosofia acadêmica devido à escassez de material concreto para substanciar quaisquer teses a seu respeito. Por isso, esses assuntos estão inevitavelmente entregues à especulação. Um caso clássico é a Atlântida mencionada por Platão. As menções platônicas à Atlântida são um fato textual incontestado, mas a filosofia acadêmica não se aventurará a ir muito além do que estiver substanciado pela filologia. O problema nesse tipo de restrição, usualmente apelidada de “positivista”, é que em alguns casos pode ser necessária alguma exploração desses assuntos, mesmo que assumidamente especulativa, seja para confrontar teses totalmente estapafúrdias, seja para, de repente, ampliar o conhecimento humano. Ademais, a rejeição categórica de tais textos, lançando-os, ao estilo de David Hume, na fogueira do eterno ceticismo, dá margem para acusações de estreiteza mental e de censura contra a filosofia acadêmica. E, na verdade, nada disso tem sentido, pois a filosofia acadêmica pode perfeitamente lidar com o esotérico, dada a sua preocupação em clarificar o estatuto de suas próprias análises.

Começamos, portanto, com o simbolismo da lira. Hall considera provável que os iniciados gregos (Pitágoras, Sólon, Heródoto etc.) tenham herdado o seu conhecimento filosófico e terapêutico da música dos egípcios. Segundo o mito, Hermes teria construído a primeira lira esticando cordas por cima de um casco de tartaruga. Só após o jovem Hermes ter roubado o gado de Apolo é que, como compensação, o deus solar adquiriu a lira. Tanto Isis quanto Osíris seriam patronos da música e da poesia. Nos mistérios, a lira teria sido considerada como um símbolo secreto da constituição humana, o corpo do instrumento representando a nossa parte física, as cordas os nervos, e o músico o espírito. Tocando os nervos, o espírito gerava assim um metabolismo saudável por meio de harmonias, ou causava doenças tocando dissonâncias. A direção de causalidade mente-corpo parece, nesse exemplo de Hall, unidirecional, do espírito para o corpo.

Apesar da ambientação egípcia, o *Singspiel A flauta mágica* não prioriza o simbolismo da lira. Winternitz (p. 208), ao estudar o simbolismo dos instrumentos musicais no Renascimento italiano, nota a tradicional concorrência entre cordas e sopros, expressa no mito da malograda disputa entre o fauno Marsyas e Apolo. Segundo esse mito, Atena havia criado o *aulos* (ou algum outro instrumento de sopro) para animar o banquete dos deuses, mas estes riram dela ao vê-la de bochechas infladas e de rosto corado ao tocar. Irritada com isso, Atena vai embora para um lago, que usa como espelho para ver-se enquanto toca. Vendo seu rosto contorcido, entende a zombaria dos deuses e joga fora o instrumento que inventara, amaldiçoando-o. Este é tomado por Marsyas que, tornando-se hábil nele, decide desafiar Apolo com sua lira. Tendo perdido, Marsyas é então esfolado<sup>3</sup> por Apolo. É importante notar que essa disputa não é só entre o homem e o deus, mas entre os instrumentos de sopro e os de corda. De fato, enquanto a flauta era associada à libertinagem sexual, ou pelo menos à sexualidade devido ao seu formato fálico e seu timbre brilhante, como o sax alto é na música popular atual, a teoria pitagórica se fundava no estudo matemático de cordas.

Passemos então à cosmologia na sua concepção musical. Segundo Hall, Pitágoras teria concebido o universo como um imenso monocórdio (ou seja, um instrumento de uma corda só). Na sua ponta superior, a corda estaria atada ao espírito absoluto, enquanto sua ponta inferior estaria atada à matéria absoluta, conectando assim o céu e a terra. Esta corda estaria, ademais, dividida em 12 esferas cósmicas, somando-se os tradicionais 7 planetas mais os 4 elementos. A mais elevada, chamada de empíreo, era a morada dos deuses e a esfera das estrelas fixas. A segunda esfera era a de Saturno, a terceira de Júpiter, a quarta de Marte, a quinta do Sol, a sexta de Vênus, a sétima de Mercúrio, a oitava da Lua, a nona do Fogo, a décima do Ar (ou éter), a undécima da Água, e a duodécima da Terra.

Esfera	Princípio	Notas	Vogais	Modos
1	Empíreo			
2	Saturno	“Dó”	ω	Dório
3	Júpiter	“Ré”	υ	Frígio
4	Marte	“Mi”	ο	
5	Sol	“Fá”	ι	
6	Vênus	“Sol”	η	
7	Mercúrio	“Lá”	ε	
8	Lua	“Si”	α	
9	Fogo			
10	Ar			
11	Água			
12	Terra			

<sup>3</sup> Este esfolamento provavelmente tem algum sentido esotérico além do literal, que vai além de uma mera justificção moral para uma punição tão cruel por desafiar os deuses.

Haveria uma correspondência entre as escalas diatônicas e os planetas. Citando Macróbio, Hall relata que os pitagóricos teriam nomeado as diversas notas da escala diatônica segundo uma estimativa da velocidade e magnitude dos planetas. Supunha-se que cada planeta,

ao girar pelo espaço, produziria um tom fundamental devido ao seu contínuo deslocamento da suposta “difusão etérea”. Como esses tons seriam a manifestação de uma ordem divina em movimento, seguiria necessariamente que o planeta participava com sua nota. Os planetas, nas suas revoluções em torno da Terra, “cantariam” segundo seu tamanho, distância e velocidade. Assim, Saturno, o mais distante, produziria a nota mais grave, enquanto a Lua, o mais próximo dos “planetas” (na nossa perspectiva atual, um satélite), geraria a nota mais aguda. Com relação aos modos gregos, Hall cita Plínio (aparentemente Plínio, o Velho), segundo o qual Saturno se moveria no modo dório e Júpiter acompanharia o modo frígio (os outros modos gregos, cuja terminologia era complexa, não são relacionados).

Os problemas técnicos envolvidos nestas idéias de Hall são certamente enormes, e envolvem todo tipo de confusão conceitual e terminológica que precisaria ser esclarecida a partir da teoria musical grega, em particular a de Aristoxeno. Se cada planeta emitisse uma nota da escala diatônica, como a entendemos hoje, o resultado seria a cacofonia de um cluster que pode ser obtido apertando-se as teclas brancas do piano. O próprio conceito de harmonia entre os antigos provavelmente tinha sentido mais seqüencial, de uma estruturação intervalar, do que vertical, no sentido moderno. Como Pitágoras era sabidamente considerado um dos poucos que podiam captar a harmonia cósmica, isso parece sugerir que se estava falando de uma intuição universal e não de uma simples audição sonora. Por isso, tentar aprofundar essa suposta correlação ou homologia entre cosmologia e teoria musical parece um descaminho.

No plano cabalístico, os iniciados gregos teriam, ademais, projetado uma suposta relação entre as esferas cósmicas individuais dos 7 planetas e as 7 vogais sagradas. O primeiro planeta emitiria o som de alfa, o segundo, o de epsilon, o terceiro, o de eta, o quarto, o de iota, o quinto, o de ômicron, o sexto, o de upsilon e por fim o sétimo, o de ômega. Quando estes 7 céus supostamente “cantassem” juntos, produziriam uma harmonia perfeita que louvaria eternamente o Criador.<sup>4</sup> Hall sugere que os céus estariam ordenados, ascendendo à ordem pitagórica, partindo da esfera lunar, a mais próxima, que seria, portanto, o primeiro céu.

Devido a esse simbolismo dos 7 planetas, não surpreende então que muitos instrumentos musicais arcaicos tenham tido 7 cordas, embora tradicionalmente se atribua a Pitágoras a adição de uma oitava corda à lira de Terpandro.<sup>5</sup> Segundo Hall, as 7 cordas eram sempre relacionadas tanto ao corpo (microcosmo) quanto aos planetas (macrocosmo).

No referente à voz e ao canto, a correlação dos tons com os planetas e as vogais fazia com que os nomes dados a Deus fossem formados por combinações das 7 harmonias<sup>6</sup> planetárias. Os egípcios teriam, segundo Hall, limitado seus hinos religiosos aos 7 tons primários, proibindo os outros. Estas proibições hieráticas serão depois retomadas por Platão, senão literalmente, pelo menos em espírito. Por sua parte, os pitagóricos teriam acreditado que todo ente possuiria uma voz e que todas as criaturas estariam cantando louvores ao Criador. Segundo esta teoria, nós, humanos, não conseguiríamos ouvir estas melodias

<sup>4</sup> Hall nos remete aqui a Irineu, *Contra as heresias*.

<sup>5</sup> Esta adição da oitava corda não é explicada, podendo talvez ter algo a ver com a esfera do empíreo.

<sup>6</sup> Como observado antes, o sentido de “harmonia” aqui não é o moderno.

divinas por estarmos imersos nas ilusões da existência material. Apenas quando nos liberássemos da materialidade poderíamos ouvir a música das esferas como na Era de Ouro.

Tendo por base a matematização pitagórica da música, era possível então, nos mistérios gregos, estabelecer uma relação entre as formas musical e arquitetônica. Os elementos da arquitetura podiam ser comparados a modos e a notas musicais. Uma edificação podia ser então comparada a um acorde cuja estrutura (ou 'harmonia' no sentido moderno) seria determinada matematicamente pela relação entre os intervalos. Outro aspecto explorado nos templos iniciáticos dizia respeito a câmaras de reverberação, o que permitia aos iniciados aterrorizar os candidatos com sons e vozes tonitruantes.

Devido a esta postulada homologia entre as razões acústicas, o sistema planetário e a própria estrutura da matéria, surge o conceito de "vibração". Cada elemento da natureza possuiria sua "nota-chave" (Hall usa o termo "keynote") individual. Quando os elementos fossem combinados em um composto, a nota-chave seria um acorde que, se tocado, desintegraria a estrutura do composto em seus componentes elementares. Similarmente, cada coisa teria sua nota-chave, que, quando soada, a destruiria. Na Bíblia lida esotericamente, esse fenômeno da vibração estaria apresentado na alegoria das muralhas de Jericó. Do ponto de vista físico, a tese seria a de que a estrutura da matéria, assim como do espírito, teria alguma relação com a série harmônica. De fato, no tratamento dos pacientes com cálculos renais através da litotripsia, ondas de choque (shock waves) causam a fragmentação das pedras, permitindo assim sua eliminação. Similarmente, cantores que cantam (em qualquer oitava) a nota fundamental de um cálice, conseguem trincá-lo. Hall ressalta que Pitágoras fez bastante uso do lado medicinal da música, assim como de seu aspecto cerimonial.

Dada essa imbricação simbólica entre a cosmologia e a música, que é permitida conceitualmente tanto pela matematização da acústica (cf. Max Weber) quanto pelas associações livres de tipo místico, surge a possibilidade da música ter, para os pitagóricos, um poder mágico, terapêutico ou desagregador. De um ponto de vista tanto científico quanto artístico contemporâneo, interessa investigar este suposto poder, dada a absoluta contingência na qual o fenômeno musical se realiza. Num ambiente multicultural, como podemos determinar que efeito estilos musicais tão diversos podem ter sobre pessoas tão diversas geneticamente? Que notas-chave estarão sendo acionadas através da música popular, por exemplo? Como apontava Ernst Cassirer em sua análise do pensamento mítico, boa parte do problema depende da diferenciação entre sujeito e objeto, entre tipos diferentes de causa (segundo Aristóteles, material, formal, eficiente e final), dos conceitos de tempo e espaço, assim como de número. As homologias construídas a partir da série harmônica sugerem correspondências formais sem uma necessária causalidade eficiente. O componente material das ondas sonoras no ar não parece ser de central importância para o pitagórico que tenta intuir o sentido cósmico. E, por fim, a finalidade da música parece expressa na ambigüidade do termo 'phármakon', que para os gregos poderia ser tanto um remédio quanto um veneno. Mas vejamos o caso de *A flauta mágica*.

## 2. Magia órfica em *A flauta mágica*

Com relação aos instrumentos, desconsiderando a voz e os metais (trombones, trompetes etc.), temos a flauta transversa usada pelo príncipe Tamino, os sininhos do *Glockenspiel* (espécie de pequeno carrilhão) e a flautinha de Pan (*syrinx*), ambos utilizados pelo seu amigo Papageno.

O simbolismo dos instrumentos musicais envolve tanto informações objetivas sobre os materiais de sua construção (madeira, metal, ossos etc.), sua forma (fálica, yônica etc.), suas características tímbricas (brilhante ou opaco, som forte ou fraco etc.) quanto aspectos de uma subjetividade que pode beirar a arbitrariedade, requerendo, portanto, uma certa cautela. Por exemplo, os instrumentos de corda teriam uma dignidade “superior” na visão pitagórica devido ao cosmo poder ser concebido como monocórdio. Como observa Winternitz, apesar de que os antigos não conhecessem o arco e se limitassem a usar o plectro, as representações renascentistas de Apolo o apresentam tocando uma *lira da braccio* (uma espécie de proto-violino). Os instrumentos de sopro, como vemos em Platão, estão associados (sobretudo o *aulos*) a mocinhas que animavam os banquetes e, além de terem formato fálico, considerava-se seu timbre como sendo excitante e erótico. Deste modo, não poderiam ter a “dignidade” dos instrumentos de corda. Quanto aos metais, eram utilizados já desde 1332 a.C. pelos egípcios nas batalhas como meio de comunicação (eram chamados de *shenebs*). Os trompetes encontrados no túmulo de Tutankamon eram de bronze e prata com boquilhas de prata ou ouro.<sup>7</sup>

Apesar das possíveis controvérsias filológicas sobre as variantes do libreto, algumas das quais com cortes tidos como relevantes, limitarme-ei a notar a presença e função dos instrumentos no enredo da edição de Gernot Gruber e Alfred Orel. Tampouco tem sentido resumir a história, dado que o que nos interessa são exclusivamente os episódios envolvendo magia musical, que elenco a seguir.

**Episódio 1. Ato 1, Ária de Papageno “Der Vogelfaenger bin ich ja”.** Apresentação do personagem com flautinha de Pan. Nada de mágica por enquanto.

**Episódio 2. Ato 1, final da Cena 1.** Instrumentos reais presenteados pela rainha da noite. A flauta dourada é um presente e sua função é a de proteger e consolar. Ela pode transmutar as paixões humanas, aumentando a felicidade humana, por isso vale mais que ouro e coroas. Papageno recebe sininhos prateados, fáceis de tocar, e também para sua proteção na aventura a seguir. O importante a destacar aqui é que estes instrumentos mágicos seriam “user-friendly”, ou seja, de fácil manejo, não requerendo por parte de seus usuários que pronunciem ditos encantatórios ou que precisem de alguma iniciação ou mesmo preparação mínima para seu emprego eficaz.

**Episódio 3. Ato 1, Cena 3, Ária de Tamino “Wie stark ist nich dein Zauberton”.** Contente com a informação de que Pamina ainda está viva, Tamino toca sua flauta pela primeira vez com

<sup>7</sup> Em 1933, Percival Robson Kirby tocou os trompetes sem uma boquilha moderna e constatou que só soava uma nota entre dó e dó suspenso. Isto é condizente com a reconstrução, que acabamos de ver, da teoria pitagórica por Manly Hall.

alegria e gratidão ao divino. Os bichos da floresta se aproximam dele, mansos. A magia é órfica no sentido clássico de tranquilizar as paixões, sobretudo através da abertura de um canal para sua expressão inocente. Chamando por Pamina, e voltando a tocar, Papageno responde com sua flautinha de Pan, estabelecendo uma *comunicação* entre ambos. Sendo perseguido por Monostatos, Papageno, que conduz Pamina, aciona seus sininhos prateados, o que faz com que o maléfico mouro e seus escravos sejam compelidos a dançar. Papageno e Pamina cantam então um dueto que nos exorta a buscar o correspondente metafórico dos sininhos, que, como a simpatia (cf. Adam Smith), permitiria a harmonia universal entre os seres humanos. No entanto, o mini-carrilhão está na verdade protegendo a ambos magicamente de uma ameaça física externa. O mouro e os escravos perdem o controle voluntário sobre seus movimentos porque os sininhos prateados estão associados à Lua que os rege enquanto seres noturnos. O próprio Monostatos, em sua ária na terceira cena do segundo ato, pede que a Lua se esconda e feche os olhos enquanto ele beija Pamina (“Mond, verstecke dich dazu! / Sollt’ es dich zu sehr verdrießen, / O so mach’ die Augen zu!”). A magia sempre funciona sem maiores dificuldades.

**Episódio 4. Ato 2, Cena 4.** Durante a prova de silêncio, Papageno procura se entreter cantando. Após conhecer Papagena na forma de uma idosa, chegam os três meninos trazendo comida e os instrumentos reais (flauta e sininhos). Enquanto Papageno avança sobre a comida, Tamino decide tocar a flauta. Pamina vem e tenta falar com Tamino, mas este observa seu voto de silêncio e permanece calado. Apesar da tristeza assim causada em Pamina, três séries de três trombonadas anunciam o fim da prova. Ou seja, os instrumentos mágicos são reapresentados, e a flauta atrai Pamina, mas esse efeito pode ser visto como meramente físico, não sobrenatural. Logo, nada de especialmente mágico aqui.

**Episódio 5. Ato 2, Cena 6.** Enquanto Tamino é levado para as duas provas restantes, de fogo e água, Papageno é encarcerado no escuro. O sacerdote de Sarastro vem lhe explicar que não poderá ser iniciado, mas Papageno reconhece que basta-lhe o bem-estar material para ser feliz. Ele toca seus sininhos e canta “Ein Maedchen oder Weibchen”, o que traz Papagena de volta. Como no Episódio 4, nada de extraordinário.

**Episódio 6. Ato 2, Cena 8.** Tamino e Pamina enfrentam a prova de fogo e água. Ela explica que a flauta foi feita por seu pai de um carvalho (*Eiche*) milenar e pede que Tamino a toque. Eles cantam: “Wir wandeln durch des Tones Macht / froh durch des Todes duestre Nacht”. Aqui a flauta desempenha uma função realmente mágica, de proteção contra ameaças exteriores.

**Episódio 7. Ato 2, Cena 9.** Papageno tenta chamar Papagena usando a flautinha de Pan. Não conseguindo, pretende se suicidar, mas os três meninos lhe explicam que ele tem que usar os sininhos. Aí sim Papagena aparece, como no Episódio 4.

Estes sete episódios são os mais importantes, mas vemos que, apesar de proporcionarem uma necessária proteção aos protagonistas, os instrumentos ficam praticamente limitados à condição de meros acessórios na trama.

Segundo a distinção proposta por Aleister Crowley, há dois tipos de magia. Um tipo, mais modesto, consiste em efeitos de ilusionismo e prestidigitação, enquanto o outro, mais grandioso, envolve ritos, cerimônias e dizeres encantatórios. Crowley usou o termo arcaico “magick” para distinguir essa magia cerimonial das mágicas mais simples. Segundo sua definição, a “mágicka” não necessariamente violaria as leis da natureza, mas influenciaria os eventos segundo as determinações de nossa vontade.<sup>8</sup> Crowley discute ainda o uso mágicko dos dobres ou batidas, que são também empregadas por Mozart na abertura. Mas as sessões ritualísticas em *A flauta mágica* estão mais vinculadas à iniciação de Tamino do que a alguma conjuração mágicka. Pelo levantamento dos episódios, a falta de requisitos como iniciação ou uma perícia especial no manejo dos instrumentos faz com que boa parte dos fenômenos narrados no *Singspiel*, tendo em vista a distinção crowleyana entre mágica e mágicka, caia na primeira categoria. A fonte da qual emana o poder mágico não é sempre clara, embora sempre se possa arriscar algumas hipóteses educadas nesse sentido. Os sininhos parecem transmitir o poder lunar, enquanto a flauta veicularia o poder solar. Seja como for, há uma enorme diferença entre a mágica de Tamino e a mágicka do aprendiz de feiticeiro (*Zauberlehrling*) goetheano ou do popular Harry Potter de J.K. Rowling.

Passemos então para as análises de alguns comentadores para podermos contrastar as suas interpretações.

### 3. Alguns Comentadores (Chailley, Spaethling e Godwin)

Sem dúvida, é à flauta dourada e de carvalho nas mãos de Tamino que devemos dar maior atenção aqui. A flauta lhe permite expressar sua gratidão ao Criador, a se comunicar com Papageno, a se entreter durante a prova de silêncio, e a enfrentar as provas de fogo e água no final. Ela é também o instrumento mágico de mais difícil manejo, e o fato de Tamino prontamente conseguir soá-la já constitui um bom augúrio de seus futuros feitos. A seguir discuto as observações de três comentadores: Chailley, Spaethling e Godwin.<sup>9</sup>

Chailley (p. 123) ressalta com razão que a flauta não é encantada, mas encantadora: ativa, e não passiva. Segundo ele, foi provavelmente por influência de Mozart e Ignaz von Born (o inspirador de Sarastro-Zoroastro), que desejavam um tom mais solene à obra, que se determinou um papel mais modesto à flauta na ação. Nos contos de fada do *Dschinnistan* de Wieland, a flauta dissolvia os obstáculos que se antepunham ao herói (lembramos o fenômeno da “vibração” e as muralhas de Jericó). Cumpre entender que, em princípio, estamos falando de

<sup>8</sup> “Magick is the science and art of causing change to occur in conformity with will”.

<sup>9</sup> O trabalho de David J. Buch mostrando a centralidade do conto de fada sobre todos os outros tipos de interpretação (iniciática, política, etc.) me parece muito convincente e não o discuto aqui somente por não tratar tanto da questão mágica, limitando-se apenas a situá-la no contexto dos contos de fada.

“efeitos especiais” nada diferentes dos utilizados nos filmes hollywoodianos (X-Men, armas laser etc.). A diferença aqui, nota Chailley, é que, ao invés desse efeito exterior, temos, em *A flauta mágica*, um efeito interno, no qual a música transforma as paixões. A música seria um sinal de ritos purificadores da alma. Tamino não desagrega objetos através do som, mas usa a flauta para ganhar coragem ou para exprimir o indizível. Além disso, a flauta, embora passada a Tamino pela Rainha da Noite, provinha originalmente da sabedoria masculina, solar, do pai de Pamina. Sua perfeição reside na sua união ou síntese dos 4 elementos. Ela é de madeira (terra), é assoprada (ar), foi feita pelo pai de Pamina na tempestade (água) com relâmpagos (fogo).

Robert Spaethling (p. 55) destaca o efeito domesticador da música, presente já no mito órfico, embora recorde o efeito encantador do flautista de Hamelin e a função protetora da trompa mágica de Oberon. De fato, ele reconhece que a música constituiria um escudo protetor contra agressões externas e internas dos elementos e, por extensão, nos auxiliaria na busca da harmonia, da paz e do esclarecimento moral: enfim, o enobrecimento humano e superação das trevas. Mas ele insiste que a música tem uma natureza dupla, tanto orgiástica quanto cerebral, representada respectivamente tanto por Pan (e Dioniso) quanto por Apolo. Essa natureza dual seria análoga ou semelhante à ambivalência dos elementos: terra, ar, água e fogo podem ser fatais ou revitalizantes. Assim, a música teria condições de proporcionar um meio mágico para dominá-los e deste modo nos permitir transcender vida e morte, a mensagem fundamental da peripécia órfica. Ao contrário de Orfeu, porém, Tamino não olha para trás. Ele segue adiante, permitindo assim a vitória da luz sobre as trevas, o que Herder considerava a mensagem central do *Singspiel* mozarteano. Spaethling ressalta o grande apreço de Goethe pela obra, que foi muito executada em Weimar, que o teria levado a querer escrever uma continuação que a completasse. Em sua *Novelle*, Goethe teria tentado mostrar a vitória da inocência e da música, representada por um menino flautista, sobre os poderes bestiais, representados pelo leão, sugerindo que a arte pode ser um meio de esclarecimento (ou de conscientização, como às vezes se diz).

Joscelyn Godwin aponta o simbolismo sexual da flauta, significando a virilidade ausente em Tamino e que lhe é dada pela Rainha da Noite enquanto representante arquetípica do feminino. Segundo o simbolismo gnóstico, a serpente da qual Tamino foge na abertura do drama seria uma representação de sua sexualidade nascente que, com suas paixões violentas, o assusta e contra a qual seu arco é inútil pela falta de flechas. A tripartição da serpente pelas três damas representa a solução provisória que o mundo feminino, lunar, pode dar ao problema. Similarmente, o retrato de Pamina que lhe é dado pelas damas permite-lhe apaixonar-se por um ideal feminino que o conduzirá até Sarastro e a sua sabedoria solar. Esta é a “camada” interpretativa, segundo Godwin, do desenvolvimento *psicológico* (ou psicosssexual) de Tamino. Na leitura jungiana (cf. filme de I. Bergman), Pamina seria a *anima*, ou lado feminino de Tamino, uma projeção que precisará ser superada pela convivência real com uma mulher. A Rainha dá a Tamino o presente da música (flauta) que é o caminho real para o inconsciente. Do ponto de vista da “camada” interpretativa *religiosa*, a flauta representaria

o coração purificado de Tamino, o coração que foi escavado para que o Espírito Santo pudesse perpassá-lo (o místico só pode receber o Espírito Santo anulando sua própria alma para dar-lhe espaço). A Rainha da Noite representaria então a religião exotérica, que proporciona os primeiros passos da evolução espiritual, mas que, por orgulho e possessividade, repele os espíritos mais livres.

Creio que todas essas observações de Chailley, Spaethling e Godwin se complementam porque, quando lidamos com interpretações de simbolismos, é difícil submetê-las a princípios lógicos, como, por exemplo, o de não-contradição. Em particular, a distinção feita por Chailley entre mágica interna e externa é particularmente feliz, além da idéia de escudo protetor tanto interno quanto externo de Spaethling. E embora Godwin focalize mais a distinção entre uma camada interpretativa psicosexual e outra religiosa, tirando ênfase da dimensão mágica, sua estruturação do simbolismo não deixa de fornecer um enquadramento útil para outras reflexões futuras.

#### 4. Conclusão

A distinção entre magia externa e interna supõe uma incorporação do dualismo sujeito-objeto geralmente associado ao Cartesianismo. Em certo sentido, apesar do pensamento mágico estar tão arraigado no nosso inconsciente quanto o animismo, ele é obrigado a se ajustar às categorias analíticas do pensamento científico sobretudo no mundo moderno, no qual a tecnologia toma um lugar cada vez mais proeminente. É possível que Mozart e von Born, como já mencionado, tenham querido enfatizar o aspecto ritualístico do *Singspiel*, considerando que um excesso de efeitos mágicos distrairia a platéia de uma apreciação séria da obra. Como observa argutamente Buch (p.33), o *Freihaustheater auf der Wieden* atendia a um público de classe média baixa imbuída de valores conservadores e que tinha especial apreço por contos de fada popularizados por Wieland e Musaeus. Schikaneder apelava para a experiência cotidiana sempre tendo em vista o entretenimento do seu público, cujo gosto ele conhecia como a palma da mão. Por isso, o esoterismo não podia ser o propósito central da obra e Buch argumenta inclusive que muito do que se supõe ser maçônico se originaria dos textos herméticos, assim como dos contos de fada (p. 34). Segundo o *Corpus Hermeticum*, traduzido ao Latim por Marsílio Ficino, o universo de Hermes seria heliocêntrico, sendo o Sol e a Luz as principais fontes de vida, e os poderes secretos da magia estariam disponíveis apenas para os poucos que foram iniciados para o mundo supra-sensível.

Seja como for, o que se caracteriza no *Singspiel* é, apesar de seu título sugestivo, (a) uma certa restrição da dimensão mágica, subordinando-a à dimensão ritualística, e (b) um deslocamento do efeito mágico para a esfera interior, em detrimento do exterior, de modo que mesmo os efeitos exteriores parecem condicionados por alguma eficácia da mágica no nível interior dos entes. Os animais, Monostatos e seus escravos, deixam de ser uma ameaça exterior porque o emprego da mágica musical aciona princípios intrínsecos a eles que os regem e que, portanto, os impedem de realizar seus atos maléficos. A vontade,

o ódio, a inveja, e os sentimentos negativos em geral seriam neutralizados. A mensagem espiritual que fica é que deveríamos buscar algo semelhante para o bem da Humanidade.

A magia e o simbolismo em *A flauta mágica* não parecem, então, privilegiar os efeitos transformadores da música nos objetos exteriores, nem explorar uma suposta harmonia cósmica, mas se concentram sobretudo na esfera íntima. Essa valorização da interioridade, que vemos em Agostinho, Lutero e Rousseau, evita um confronto direto com o conhecimento tecno-científico da Natureza, o que poderia comprometer ou mesmo desacreditar a mensagem moral da obra. Ao mesmo tempo, não renuncia a um possível papel revolucionário, de mudança social através da transformação subjetiva, na promoção dos ideais de igualdade (sobretudo entre os sexos, haja vista a iniciação de Pamina com Tamino), liberdade e fraternidade. Estamos, afinal, em 1791.

## Bibliografia

- ASSMANN, Jan. *Die Zauberflöte*. Oper Und Mysterium. München: Hanser, 2005.
- BERK, M. F. M. van den. *The Magic Flute: die Zauberflöte. An Alchemical Allegory*. Leiden, Boston and Tokyo: Brill Academic Publishers, 2004.
- BLEIBERG, Edward, Editor. *Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Egypt (2675 B.C.E.–332 B.C.E.)*. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- BUCH, David J. Fairy-Tale Literature and *Die Zauberflöte*. *Acta Musicologica* 64, no. Fasc. 1 (1992): 30-49.
- CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms Volume Two: Mythical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1955.
- CHAILLEY, Jacques. *The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera - An Interpretation of the Libretto and the Music*. Rochester (Vermont, USA): Inner Traditions International, 1971.
- CROWLEY, Aleister. *Magick in Theory and Practice*. NY: Castle Books, 1929.
- DONINGTON, Robert. *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. New Haven & London: Yale University Press, 1990.
- GODWIN, Joscelyn. Layers of Meaning in *The Magic Flute*. *The Musical Quarterly* 65, no. 4 (1979): 471-92.
- HALL, Manly Palmer. *The Secret Teachings of All Ages*. Reprint edition ed. NY: Tarcher/Penguin, 2003.
- SULZER, Johann Georg; KOCH, Heinrich Christoph. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer & Heinrich Christoph Koch*. Editors translators Nancy Kovaleff Baker & Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MOZART, W. A. *Die Zauberflöte*. KV 620: *Eine Deutsche Oper in Zwei Aufzügen*. Gernot Gruber & Alfred Orel. Librettist Emanuel Schikaneder. Neue Ausgabe sämtlicher Werke ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1970.

SPAETHLING, Robert. Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute. *Eighteenth-Century Studies* 9, no. No.1 (1975): 45-68.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. NY: W.W Norton, 1967.